ISSN 2654-2366

Archive

ARCHIVE

Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 4 – 2008 Offprint

Volume No: Archive Volume 4, 2008
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: September 29, 2008

Παραπομπή ως: Μαστοράκη, Α. 2008. "Γεώργιος Βιζυηνός, ένας μοντερνιστής ηθογράφος," Archive, 4: 54-59 DOI: 10.5281/zenodo.4569009

.

Γεώργιος Βιζυηνός, ένας μοντερνιστής ηθογράφος

Λέξεις κλειδιά: *αυτοαναφορικότητα*, *αυτοβιογραφία*, *Βιζυηνός*, *διήγημα*, *ηθογραφία*, *ρεαλισμός*, *ρεαλιστική αγροτική ηθογραφία*, *ψυχογραφία*

Α. Μαστοράκη, MSc στη Συστηματική Φιλοσοφία, συγγραφέας και κριτικός

Abstract

In the middle of the 19th century, an artistic movement appeared in Europe that was to be the subject of much discussion. This movement, called realism, was the forerunner of naturalism and proposed, through objective observation, the reaction to the romantic excesses of the imagination, the dominance of science, empiricism and positivism. The implementation of the fundamental demand of European realism, the faithful representation of modern reality, in countries with delayed industrial development, could not, of course, ignore a basic aspect of their own reality, the rural one. Therefore a distinct branch of European realism is created, that focuses on the life of small, rural societies.

Στα μέσα του 19ου αιώνα εμφανίστηκε στην Ευρώπη ένα καλλιτεχνικό κίνημα που έμελλε να αποτελέσει αντικείμενο πολλών συζητήσεων. Το κίνημα αυτό, που ονομάστηκε ρεαλισμός, αποτέλεσε τον πρόδρομο του νατουραλισμού και πρότεινε, μέσα από την αντικειμενική παρατήρηση, την αντίδραση στις ρομαντικές υπερβολές της φαντασίας, την κυριαρχία του επιστημονισμού, του εμπειρισμού και του θετικισμού. Η εφαρμογή του θεμελιακού αιτήματος του ευρωπαϊκού ρεαλισμού, η πιστή αναπαράσταση της σύγχρονης πραγματικότητας, σε χώρες με καθυστερημένη βιομηχανική ανάπτυξη, δεν μπορούσε να αγνοήσει βέβαια μια βασική όψη της δικής τους πραγματικότητας, την αγροτική. Έτσι, δημιουργείται ένας ξεχωριστός κλάδος του ευρωπαϊκού ρεαλισμού που επικεντρώνεται στην ζωή μικρών, αγροτικών κοινωνιών.

Οι Έλληνες πεζογράφοι που εμφανίστηκαν στο τέλος της δεκαετίας του 1870 και στη δεκαετία του 1880 προσάρμοσαν στα Ελληνικά τις συμβάσεις αυτού του είδους του ρεαλισμού που έγινε γνωστός με τον συμβατικό όρο ηθογραφία[1]. Μέσα σε αυτό το πνεύμα οι νεοέλληνες συγγραφείς ηθογραφικών διηγημάτων αναλαμβάνουν να αναπαραστήσουν την ποιμενική ζωή κάποιας συγκεκριμένης περιοχής, βασίζοντας την αναπαράσταση αυτή στην ιδιαίτερη διάλεκτο, στον λαϊκό πολιτισμό και στο συγκεκριμένο περιβάλλον. Η ηθογραφική πεζογραφία καταλήγει σε δύο βασικές κατευθύνσεις: α) ειδυλλιακή ωραιοποίηση της καθημερινής ζωής στην ύπαιθρο και β) ενασχόληση και με τις σκοτεινές, σκληρές όψεις της καθημερινής ζωής στον ίδιο πάλι φυσικό χώρο[2].

Τον Βιζυηνό μπορούμε να κατατάξουμε σε αυτό που ο Βουτουρής ονομάζει ‘ρεαλιστική αγροτική ηθογραφία’[3]. Χρησιμοποιεί μεν τις συμβάσεις του ρεαλισμού, αλλά ακραία με σκοπό

---

[1] Αναστασιάδου *κ.ά.* 2000, 137.

[2] Όπως πολύ όμορφα το θέτει ο Vitti: «*Η παραγωγή που ακολούθησε εκφράζει δύο στάσεις ιδεολογικές, η μία, εμπνευσμένη από τον συναγερμό εθνικής προστασίας, προβάλλει την εποικοδομητική όψη του βίου της υπαίθρου και αρέσκεται στις ειδυλλιακές παραστάσεις· η άλλη είναι αποφασισμένη να διαψεύσει αυτή την ιδεατή κατάσταση αναδεικνύοντας την ανησυχητική πλευρά της κοινωνίας*». Βλ.·Vitti 1991, 143-180.

[3] Βουτουρής 1995, 259-262.

να τις ανατρέψει[4]. Από την μία χρησιμοποιεί τους νόμους του ρεαλισμού, κατά το πρότυπο του Balzac[5], την εξονυχιστική δηλαδή παρατήρηση και την φροντίδα για τεκμηρίωση, έτσι ώστε να επιτυγχάνει την πειστική αναπαράσταση των πράξεων των ηρώων του, την επιτυχημένη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και την επιτυχημένη ερμηνεία της συμπεριφοράς τους. Από την άλλη, όμως, χρησιμοποιεί και «τους νόμους της αγωνίας και της πλάνης που θέτουν υπό αμφισβήτηση την ύπαρξη μιας και μοναδικής πραγματικότητας, την οποία υποτίθεται ότι αποδίδει ο ρεαλισμός»[6].

Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιεί όλες τις αφηγηματικές τεχνικές του ηθογραφικού διηγήματος, για διαφορετικό όμως σκοπό και με διαφορετικό αποτέλεσμα από τους σύγχρονούς του ηθογράφους. Για παράδειγμα, και τα δύο διηγήματα αναφέρονται σε γεγονότα που συνέβησαν στο παρελθόν, η άμεση παρουσία όμως του αφηγητή, με την χρήση πρωτοπρόσωπης αφήγησης, «*καθορίζει αυτόματα και την φύση του αντικειμένου του, μεταβάλλοντάς το σε σύγχρονο και πραγματικό, δηλαδή σε ντοκουμέντο*»[7]. Επιτυγχάνεται με τον τρόπο αυτό, ταυτόχρονα, η απαίτηση για το σύγχρονο του θέματος και για την αληθοφάνεια της αφήγησης. Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετεί και η υιοθεσία λόγιου λόγου –καθαρεύουσα– όταν απευθύνεται ο αφηγητής άμεσα στον αναγνώστη, και λαϊκού λόγου –δημοτική με στοιχεία ντοπιολαλιάς– όταν απευθύνεται έμμεσα σε αυτόν μέσω των διαλόγων των ηρώων[8]. Στο διήγημα “Μοσκώβ-Σελήμ” για παράδειγμα «*ο αφηγητής περιγράφει τον τόπο με τρόπο ανάλογο αυτού που ο χαρακτήρας αφηγείται στην ιστορία, υπογραμμίζοντας έτσι το ρόλο του αφηγητή ως αυτόπτη μάρτυρα των γεγονότων του παρόντος της αφήγησης και το ρόλο του Σελήμ ως αυτόπτη μάρτυρα των γεγονότων του παρελθόντος*»[9].

Εντούτοις, ο Βιζυηνός δεν εμμένει στη θεματολογία, στο να επιλέξει δηλαδή ένα σύγχρονο και αληθοφανές αντί ενός ιστορικού θέματος. Αυτό που τον ενδιαφέρει πρώτιστα είναι να δείξει τις δύσκολες συνθήκες της ζωής, ώστε να αφυπνίσει την συνείδηση του αναγνώστη. Στην ίδια λογική εντάσσεται και η χρήση των λοιπών λαογραφικών στοιχείων στα διηγήματά του. Φαινομενικά μόνο ανταποκρίνονται στο κάλεσμα της ηθογραφίας για απεικόνιση των ηθών και των εθίμων. Στην ουσία συμφωνούν με τις ψυχολογικές αναλύσεις των ηρώων του[10]. Αυτό στο οποίο επικεντρώνονται οι συνθέσεις του Βιζυηνού είναι, εν τέλει, η ψυχογραφία των χαρακτήρων των ηρώων του και ο τρόπος με τον οποίο αυτοί συγκρούονται με τις δομές και τις προκαταλήψεις του περιβάλλοντός τους[11].

Συνακόλουθα και οι περιγραφές του φυσικού τοπίου, στοιχείο καθαρά ηθογραφικό, δεν έχουν σκοπό να αποδώσουν το ειδυλλιακό του περιβάλλοντος αλλά βρίσκονται «*σε ανταπόκριση ή*

[4] Vitti 1991, 37-40, 57-65, 68-75, 83-96.

[5] Πολίτου Μαρμαρινού 1987, 220

[6] Αναστασιάδου *κ.ά.* 2000, 139.

[7] Μουλλάς 2001, με΄.

[8] Χρυσανθόπουλος 1994, 29.

[9] Χρυσανθόπουλος 1994, 143.

[10] «*Δεν είναι ο αφελής παραμυθάς που ανασκαλεύει τα μεταλλεύματα της μνήμης του, ανυποψίαστος για την αξία τους· είναι ο λόγιος που παρακολούθησε από κοντά στο εξωτερικό την πορεία του θετικισμού ή του νατουραλισμού, την εξέλιξη της πειραματικής ψυχολογίας, της φιλοσοφίας και της αισθητικής*». Βλ. Μουλλάς 2001, νζ΄.

[11] «*Η δράση χρησιμεύει ως πρόσχημα για την ανάλυση των ψυχικών, κοινωνικών, εθνικών δυνάμεων που διαμορφώνουν τους δρώντες χαρακτήρες: η έμφαση τίθεται πάντοτε στο ουσιαστικό «χαρακτήρες» και όχι στον προσδιορισμό «δρώντες»*· βλ. Χρυσανθόπουλος 1994, 18.

αντίθεση με ανθρώπινες ψυχικές καταστάσεις»[12]. Έτσι, στο "Μόνον της ζωής του ταξείδιον" η περιγραφή που δείχνει την «*αγρίαν μελαγχολίαν της Φύσεως*» σκοπό έχει να συμβάλλει στους εφιάλτες του μικρού εγγονού, ενώ η περιγραφή του τοπίου της Βιζώς ταυτίζεται με την ψυχολογία του παππού: «*Μεταξύ της φυσιογνωμίας της σκηνής και της εκφράσεως του ωχρού και μαραμένου του παππού προσώπου, όπως εφωτίζετο υπό των τελευταίων του ηλίου ακτίνων, υπήρχε τόση ομοιότης, τόση στενή συγγένεια!…*». Στο "Μοσκώβ-Σελήμ", επίσης, η περιγραφή του τοπίου της Καϊνάρτζας μας προετοιμάζει εύστοχα για την ιστορία του ήρωα: «*ενόμισα ότι μετετέθην αίφνης εις τινα μικράν όασιν των στεππών της μεσημβρινής Ρωσσίας*». Ενδιάμεσα, εντούτοις, στην αφήγηση του συγγραφέα παρεμβάλλονται συχνά οι αφηγήσεις των ίδιων των ηρώων του. Η λειτουργία των εγκιβωτισμένων αυτών αφηγήσεων είναι διττή: αφενός εξυπηρετεί στην εξέλιξη της πλοκής και στη δημιουργία ρεαλιστικών ανατροπών και αφετέρου μετέχει στα αυτοβιογραφικά και αυτοαναφορικά στοιχεία των διηγημάτων.

Στο διήγημα "Μοσκώβ-Σελήμ" ο συγγραφέας διεκδικεί το ρόλο ενός απλού χρονογράφου («*ως απλούς χρονογράφος … θα γράψω την ιστορία σου*») που, αφού παρουσιάσει τον ήρωά του και διηγηθεί το χρονικό της γνωριμίας τους, του παραχωρεί αμέσως το λόγο. Έτσι, ο κύριος φορέας της αφήγησης είναι ο Μοσκώβ-Σελήμ, ενώ ο αρχικός αφηγητής παρεμβάλλεται συχνά για να δώσει εξηγήσεις ή να βγάλει συμπεράσματα. Όπως εύστοχα αναφέρει ο Μουλλάς «είναι χαρακτηριστικό ότι η εγκιβωτισμένη αφήγηση του Μοσκώβ-Σελήμ εγκιβωτίζει και άλλες με τη σειρά της (….) τα πρόσωπα του διηγήματος μεταβάλλονται σε αφηγητές με την ίδια ευκολία που οι αφηγητές μεταβάλλονται σε πρόσωπα του διηγήματος»[13]. Αναλογικά, στο διήγημα "Το μόνον της ζωής του ταξείδιον" κύριος αφηγητής είναι ο συγγραφέας, ο ενήλικος του σήμερα, αλλά ταυτόχρονα και ο Γεωργάκης, το δεκάχρονο παιδί του παρελθόντος. Η συνύπαρξη αυτή, ενός παιδιού και ενός ενηλίκου στο πρώτο ενικό πρόσωπο, σε συνδυασμό με έναν ομώνυμο χαρακτήρα, τον παππού, «*δημιουργεί μια σύντηξη ονομάτων, χαρακτήρων και λειτουργιών, μια και ένα όνομα δηλώνει τρεις διαφορετικές γενιές και τρεις διαφορετικές οπτικές γωνίες: την παιδική, την του ενηλίκου και την γεροντική*»[14].

Μέσα από αυτές τις αφηγήσεις αναγνωρίζουμε και την συμμετρία που υπάρχει ανάμεσα στον συγγραφέα και την διαδικασία συγγραφής αφενός και στον αφηγητή και την περιγραφή των χαρακτήρων αφετέρου: «*Σ' αυτόν αν πης τον πόνο σου, είναι σαν να τον είπες εις όλο τον κόσμο*» μονολογεί ο Σελήμ. Όπως το χαρτί για τον συγγραφέα, έτσι και ο αφηγητής θα μείνει «*ακίνητος, αμίλητος*» ώστε να μπορέσει ο Σελήμ να πει τον πόνο του. Πιο ορατή αυτή η συμμετρική σχέση γίνεται στο διήγημα "Το μόνον της ζωής του ταξείδιον", καθώς υπογραμμίζεται από την συνειρμική συγγένεια των επαγγελμάτων του συγγραφέα και του ράφτη[15]. Τη συμμετρικότητα αυτή τονίζει και η φράση «*τότε δεν ήξευρον ακόμη να γράφω*» αφού εντείνει την σύγκριση μεταξύ των δύο τεχνών: της ραπτικής, στην οποία ο Γεωργάκης μαθήτευε, και της συγγραφής, την οποία ακόμη δεν ήξερε. Η αντιπαράθεσή τους αυτή «διαλύει κάθε αμφιβολία για την συνάφεια και την συμμετρικότητά τους, ταυτόχρονα όμως φωτίζει και τον αυτοαναφορικό άξονα συγγραφέα-συγγραφής (κειμένου)»[16].

---

[12] Μουλλάς 2001, ρ΄.

[13] Μουλλάς 2001, ρκδ΄.

[14] Χρυσανθόπουλος 1994, 114.

[15] «*Η σχέση μεταξύ των συγγραφέων και των συρραφέων είναι δεδομένη τόσο στην αρχαία γραμματεία όσο και στη δημοτική ποίηση*», βλ. Χρυσανθόπουλος 1994, 122.

[16] Χρυσανθόπουλος 1994, 124.

Στον ίδιο αυτοαναφορικό άξονα κινούνται και οι προφορικές αφηγήσεις του παππού που περνούν από γενιά σε γενιά. Αν και βασίζονται σ' ένα γραπτό κείμενο (στις ιστορίες του Ηροδότου), μετασχηματίζονται σε ένα άλλο γραπτό κείμενο. Έτσι η ιστορία ξαναγράφεται και η διαφορά ανάμεσα στον προφορικό και τον γραπτό λόγο γίνεται πιο φανερή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Χρυσανθόπουλος, το συγκεκριμένο διήγημα «είναι καθ' ολοκληρίαν αφιερωμένο στον προσδιορισμό του λογοτεχνικού χώρου και στην προβληματική της διάρθρωσής του, προσπαθώντας εναγωνίως να κρύψει τα προβλήματα που αντιμετωπίζει και «*να ράψη τα νυφιάτικα χωρίς ραφή και ράμμα*»[17]. Έτσι, ο συγγραφέας βρίσκεται 'εγγεγραμμένος' στο κείμενο με τον ίδιο τρόπο που έχουν 'εγγραφεί' και οι χαρακτήρες του.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό μοτίβο, εκτός από τα αυτοβιογραφικά και αυτοαναφορικά στοιχεία, στα διηγήματα του Βιζυηνού είναι και το θέμα «*της απατηλής συνείδησης και της πλάνης σχετικά με την πραγματικότητα*»[18]. Οι ήρωες των διηγημάτων του δεν γνωρίζουν δηλαδή ακριβώς τα γεγονότα και τα πραγματικά περιστατικά. Η σύνθεση των διαφορετικών πραγματικοτήτων εκφράζεται μέσα από αντιθέσεις στο επίπεδο του φύλου, της οικογένειας και της εθνικότητας, «αφού οι χαρακτήρες έχουν δύο ταυτότητες ή εκφράζουν διαφορετικές, συχνά συγκρουόμενες, θέσεις»[19].

Στο διήγημα "Το μόνον της ζωής του ταξείδιον" βλέπουμε τον παππού να αφηγείται στον εγγονό τα παραμύθια που άκουσε από την γιαγιά του και να τα πιστεύει για αληθινά. Ο εγγονός με την σειρά του φαντάζεται την ζωή του με βάση τις περιπέτειες που τού αφηγείται ο παππούς του και που νομίζει για δικές του. Οι προσωπικότητες και των δύο χαρακτήρων έχουν καθοριστεί από τον ρόλο των μελών της οικογένειας. «*Η εμπιστοσύνη του εγγονού προς τον παππού αποτελεί επανάληψη της εμπιστοσύνης που έδειξε ο παππούς προς την δική του γιαγιά*»[20]. Αυτό όμως δεν είναι το μοναδικό σημείο όπου η οικογένεια επεμβαίνει βίαια στην ζωή των ηρώων και τους στιγματίζει. Ο πατέρας του παππού, όπως και η μητέρα του Μοσκώβ-Σελήμ, έπαιξαν τον ρόλο τους από πολύ νωρίς, μεταμφιέζοντας τα αγόρια τους σε κορίτσια, αν και για διαφορετικούς λόγους ο καθένας: ο πρώτος για να αποφύγει την αρπαγή του γιου του από τους γενίτσαρους και η δεύτερη για να έχει ένα ψυχολογικό στήριγμα, μια και δεν κατάφερε να αποκτήσει κόρη.

Έτσι ο παππούς θα περάσει τα πρώτα χρόνια της ζωής του νομίζοντας ότι είναι κορίτσι και θα μάθει να κεντάει και να πλέκει. Στα δέκα του χρόνια θα του αλλάξουν τα κοριτσίστικα ρούχα, θα τον μετατρέψουν «*έτσι δια μιας*» σε αγόρι και θα τον παντρέψουν με την πρώην καλύτερή του φίλη. Όμως άνδρας από τη μια στιγμή στην άλλη δεν μπορεί να γίνει: «*Ακόμα δεν έμαθα πως να δένω το καινούριο μου καβάδι, και μ' έδωσαν και γυναίκα για να κυβερνήσω!*». Ενενήντα περίπου χρόνια μετά ο εγγονός διαπιστώνει ότι η μορφή του παππού, με το γυναικείο εργόχειρο στα χέρια του, ενέχει «*πολύ το θηλυπρεπές και γυναικείον*». Η αυταρχική γιαγιά από την άλλη μεριά, η οποία εξομοιώνεται με γενίτσαρο («*… αντί να με πάρη κανένας Γιανίτσαρος – μ' επήρε η γιαγιά σου*»), «*τυπική περίπτωση γυναικείας αλλοτρίωσης, μεταβάλλει τη στέρησή της σε επιθετικότητα και ανάγκη κυριαρχίας*»[21]. Έτσι, τα χαρακτηριστικά των δυο φύλων

[17] Χρυσανθόπουλος 1994, 112.
[18] Μουλλάς 2001, ρκε΄.
[19] Αναστασιάδου, 2000, 140.
[20] Χρυσανθόπουλος 1994, 27.
[21] Μουλλάς 2001, σ. ριθ΄.

εμφανίζονται αντιστραμμένα: η ύπαρξη μιας ‘αρσενικής’ γιαγιάς αντισταθμίζει την παρουσία ενός ‘θηλυκού’ παππού.

Η διάκριση αρσενικού και θηλυκού είναι γενικά επισφαλής στο διήγημα: από την μία ο παππούς που μέχρι τα δέκα του χρόνια νόμιζε ότι ήταν κορίτσι, και από την άλλη ο εγγονός που νόμιζε ότι άκουγε την φωνή βασιλοπούλας, ενώ όλοι οι συμμαθητές του ήξεραν ότι επρόκειτο για την φωνή ευνούχου. Ό,τι ενώνει παππού και εγγονό είναι η εμπειρία της καταπίεσης και το όνειρο της φυγής, οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες και οι αποδράσεις στον χώρο του μύθου. Όταν ο εγγονός μιλάει για τις πραγματικές εμπειρίες του στην Πόλη, το «*Ας τ’ αυτά!*» του παππού τον επαναφέρει στον κόσμο της φαντασίας. Όταν ο παππούς μιλάει για τα ανεκπλήρωτα ταξίδια του, ο εγγονός δυσκολεύεται να δεχτεί την δυσαρμονία ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον μύθο. Έτσι και το ταξίδι της επιστροφής[22] του Γεωργάκη μεταφράζει αυτό ακριβώς το «*αδιάκοπο πέρασμα από το φανταστικό στο πραγματικό και από την μεταφορά στην κυριολεξία*»[23].

Ο χαρακτήρας του παππού έχει πολλά κοινά σημεία με αυτόν του Μοσκώβ-Σελήμ. Έχουν κοινή αφετηρία –αν και ο Μοσκώβ, αντίθετα απ’ τον παππού, ήξερε ότι ήταν αγόρι και σιχαινόταν να τον ντύνουν σαν κορίτσι– και κοινή κατάληξη. Αν όμως ο παππούς, υποταγμένος στην θέληση της γυναίκας του, αντισταθμίζει την ασάλευτη ζωή του με φανταστικά ταξίδια και οράματα, ο Μοσκώβ-Σελήμ ζει μέσα στον πραγματικό κόσμο της δράσης, διασχίζοντας τεράστιες εκτάσεις ως πολεμιστής του σουλτάνου. Περιφρονημένος και αδικημένος από τον πατέρα του μέσα στην οικογένεια, επιζητεί την δικαίωσή του με τη δράση και με την ηρωική συμπεριφορά του στα πεδία των μαχών. «*Ο παππούς καταφεύγει στο μύθο. Ο Μοσκώβ-Σελήμ αγωνίζεται μέσα στην ιστορία*»[24]. Αλλά και όταν ακόμα κατάφερε να κερδίσει την αγάπη του πατέρα του αυτή πλέον δεν είχε καμία αξία, αφού είχε μεταμορφωθεί πλέον σε έναν μέθυσο και ανόητο γέρο και «*στοργή και αξιοπρέπεια πατρική δεν υπήρχον πλέον παρ’ αυτώ*».

Η αφήγηση στο διήγημα αυτό κυριαρχείται, εκτός από την σύγκρουση του αρσενικού και του θηλυκού, και από την σύγκρουση του ρωσικού και του τουρκικού. Απογοητευμένος από την αδικία και την σκληρότητα που γνώρισε από τους ομοεθνείς του, γίνεται μάρτυρας περιποιήσεων «*σχεδόν απιστεύτους*» από τους μέχρι τότε άσπονδους εχθρούς του: «*Και όμως ήσαν Ρώσσοι αυτοί που έβλεπε εμπρός του!*». Παρόλο που, όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής, η συμπεριφορά αυτή πήγαζε «*εκ πολιτικής οπισθοβουλίας*», αυτό ήταν κάτι που ο Σελήμ αγνοούσε. Για αυτόν το οικοδόμημα πάνω στο οποίο είχε χτίσει όλη την ιδεολογία του γκρεμιζόταν[25]. Ωστόσο στο σημείο αυτό κορυφώνεται το δράμα του ήρωα καθώς ό,τι «*φανερώνεται επιτέλους ως αλήθεια, δεν είναι παρά μια άλλη μορφή του ψεύδους. (…) Έτσι ο φιλορωσισμός αποτελεί τον καινούριο ιδεολογικό μύθο, όπου ο Μοσκώβ-Σελήμ θα επενδύσει την δίψα του για τρυφερότητα, δικαιοσύνη και ανθρωπιά*»[26]. Ως τώρα υπήρχε ένας ταλαιπωρημένος στρατιώτης που γύριζε συνέχεια στο σπίτι του και ξανάφευγε για τον πόλεμο.

[22] «*εξηκολούθησα το φανταστικόν εκείνο ταξείδιον*», «*ο τρόπος της φανταστικής εκείνης ιππασίας*».

[23] Μουλλάς 2001, ριζ΄.

[24] Μουλλάς 2001, ρκβ΄.

[25] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται «*πίσω από την αφήγηση ενός απλοϊκού Τούρκου στρατιώτη, υπάρχει μια πολυσήμαντη εμπλοκή του ατομικού με το συλλογικό, της ψυχολογίας με την ιδεολογία, της ιστορίας με την αλλοτρίωση*», βλ. Μουλλάς 2001, ρκζ΄.

[26] Μουλλάς 2001, ρκς΄.

Τώρα υπάρχει ένας άνθρωπος που γυρίζει οριστικά από την αιχμαλωσία, βρίσκει τους δικούς του νεκρούς και δεν ελπίζει παρά μόνο στον ερχομό των Ρώσων. «*Άλλοτε ζούσε τις ιδεολογικές του εξάρσεις μαζί με τους συμπατριώτες του, τώρα τις ζει μόνος και σε αντίθεση με τους άλλους*»[27]. Το όνομά του και τα παράξενα ρούχα του είναι σημάδια διαφοροποίησης: τον ξεχωρίζουν και συνάμα τον απομονώνουν. Αλλότριος για την κοινωνία και το έθνος του, ο Σελήμ επανέρχεται στην αγκαλιά τους, όταν ο θάνατος τον υποχρεώνει σε σιωπή.

Ακολουθώντας την αντίστροφη διαδικασία απ' ό,τι ως άνδρας, ως Τούρκος ο Μοσκώβ-Σελήμ υπηρέτησε τη χώρα του, απέβαλε την εθνική του ταυτότητα και την ανέκτησε. Γίνεται έτσι φανερό ότι η αντίθεση τόσο της φυλής όσο και του φύλου δεν μπορούν να ξεπεραστούν παρά μόνο «*σ' έναν τόπο ψευδαισθήσεων, στιγμιαίας αυταπάτης, σ' ένα επίπεδο φανταστικό, στο χώρο της επιθυμίας*»[28]. Εδώ εγγράφονται: η φαντασίωση του συγγραφέα περί του ρωσικού τοπίου πριν συναντήσει τον Σελήμ[29], οι ψευδαισθήσεις του Γεωργάκη σχετικά με την βασιλοπούλα που θα τον ερωτευτεί, η επιθυμία της μητέρας του Σελήμ να τον κρατήσει κοντά της μεταμφιέζοντάς τον σε κορίτσι, κ.λπ. Έτσι και η αποβολή του εθνικού χαρακτήρα του ήρωα, παρόλο που έμοιαζε «*αφ' εαυτού εννοούμενον*», αποτελεί τελικά μιαν ακόμη αυταπάτη: «*και ο Τούρκος έμεινε Τούρκος*».

Αντί επιλόγου, θα κλείσουμε τη συνοπτική αυτή μελέτη με την κατακλείδα του Beaton για τα διηγήματα του Βιζυηνού: «*Πρόκειται για ψυχολογικές αινιγματικές ιστορίες, όχι μόνο ως προς το τι αποκαλύπτουν στον αναγνώστη για τους ήρωες, αλλά ως προς το τι αποκαλύπτουν οι ίδιοι οι ήρωες μέσα στο διήγημα. Ο συνταρακτικός επίσης τρόπος με τον οποίο ο αναγνώστης απορροφάται στο λαβύρινθο των αμφιλογιών οφείλεται στην άρτια τεχνική ικανότητα του Βιζυηνού να παίζει με τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης*»[30].

Βιβλιογραφία

Αναστασιάδου Α., *κ.ά.* 2000. *Γράμματα ΙΙ: Νεοελληνική Φιλολογία (19ος και 20ός αιώνας)*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Beaton, R., 1996. *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.

Vitti, M. 1991. *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα: Κέδρος.

Vitti, M. 1991. «Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία από ειδυλλιακό βαυκάλημα σε κοινωνική καταγγελία», στο *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα: Κέδρος.

Βουτουρής, Π. 1995. *Ως εις καθρέπτην … Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Νεφέλη.

Μουλλάς, Π. 2001. «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ.Μ. Βιζυηνός», Εισαγωγή στο Βιζυηνός Γ.Μ. *Νεοελληνικά Διηγήματα*, Αθήνα: Εστία.

Πολίτου Μαρμαρινού, Ε. 1987. «Ηθογραφία», στο *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, τόμ. 26, Αθήνα.

Χρυσανθόπουλος, Μ. 1994. *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Αθήνα: Εστία.

---

[27] Μουλλάς 2001, ρκς΄

[28] Χρυσανθόπουλος 1994, 147.

[29] «*Η φαντασίωση του ρωσικού τοπίου υποκαθιστά την κυριολεκτική μεταφορά της αφήγησης σε τόπο 'ξένο', με τον ίδιο τρόπο που η φαντασίωση της ιστορίας υποκαθιστά την καθιερωμένη ιστορική άποψη για τα γεγονότα*»· Χρυσανθόπουλος 1994, 23.

[30] Beaton 1996, 110-1.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG